

Zaleski, Zygmunt L.
La patrie musicale de Chopin

ZYGMUNT L. ZALESKI

LA PATRIE MUSICALE DE CHOPIN



EN VENTE CHEZ B. ROUDANEZ
EDITEUR, 9, RUE DE MÉDICIS
PARIS, MCMXVII

LA PATRIE MUSICALE

DE

CHOPIN

ZYGMUNT L. ZALESKI

LA PATRIE MUSICALE DE CHOPIN

Conférences faites à l'École des Hautes Etudes Sociales
Février-Mars, 1916

EN VENTE CHEZ B. ROUDANEZ
EDITEUR, 9, RUE DE MÉDICIS
PARIS, MCMXVII



EUX qui aiment la musique en France ont certainement une découverte à faire : — ils ignorent — ou peu s'en faut, qu'il existe une musique polonaise (1).

Depuis quelque temps, il est vrai, on s'applique à mieux dégager les origines de l'œuvre frémissante et nostalgique de Chopin. — Mais ici encore on paraît s'étonner qu'elle ait pu sortir de la culture musicale polonaise. On hésite même parfois à l'y rattacher. M. Albert Lavignac, professeur au Conservatoire, auteur d'un excellent manuel : *La musique et les musiciens* va plus loin : il « n'hésite pas à le classer — je cite ses propres paroles — en raison de ses affinités, dans l'école romantique allemande » (2). Et dans

(1) Pardon, joubliais, il est un chef d'œuvre de platitude sentimentale écœurante, que rien n'a pu arracher aux faveurs de la fortune. C'est : *La Prière d'une vierge,* d'une bonne dame polonaise Tekla BĄDARZEWSKA (Bondagewska), dont les éditions en France se suivent et sans doute s'épuisent.

(2) *La musique et les musiciens,* Paris, DELAGRAVE, s. d., p. 490.

la grande « Encyclopédie de la musique », qui se publie chez Delagrave sous la même direction, on lit dans le fascicule 34 ce qui suit : « Allemagne... Le Romantisme... Le piano lyrique : Chopin ». Et dans la note de la page 1079 : « Qu'on s'étonnera peut-être de le voir ici incorporé à la musique allemande, mais puisque l'art polonais ne fait point l'objet d'une étude spéciale dans cette Encyclopédie, il paraîtrait moins logique et plus superficiel d'associer Chopin à la musique française, à laquelle psychologiquement il ne se rattache en rien. En réalité la Pologne lui doit de compter au premier rang dans le concert musical des nations (1). »

En effet, on s'étonne de cette omission de la Pologne, surtout après avoir vu annoncer dans la partie historique du même ouvrage des études spéciales sur les musiques portugaise, finlandaise, hongroise, coréenne, thibétaine, éthiopienne, abyssinienne, sur la musique des Annamites, des Birmaniens, des Cambodgiens, des Laotiens, voire des Malgaches et des Peaux-Rouges.

Évidemment, l'excellent directeur de l'Encyclopédie a des goûts un peu exotiques : il s'intéresse plus à la création des Hittites, des Cambodgiens et des Peaux-Rouges qu'à celle de la patrie de Gomółka (XVIe siècle) de Wieniawski, de Paderewski, de Moniuszko et de Chopin. Car vous n'ignorez certes pas que Chopin est né en Pologne, qu'il

(1) *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire,* le piano lyrique : Chopin par B.-H. Raymond-Duval, Paris. Delagrave, p. 1079.

a fait toute son éducation musicale à Varsovie et qu'enfin — s'il porte un nom français — son œuvre est sortie toute entière du sol polonais, en se rattachant à une culture musicale de quelques siècles et surtout au riche patrimoine de la musique populaire *polonaise*..., et non allemande. Nous affirmerons même que, sans un contact suffisant avec l'âme musicale de la Pologne — un aspect de l'œuvre de Chopin, et peut-être un de ses aspects essentiels — demeure absolument inaccessible.

*
* *

Les peuples slaves ont toujours été réputés pour leur génie musical. Non seulement les témoignages des historiens grecs (Procope, Théophilacte) et arabes (Ibn-Duste, Al-Becri) l'attestent, mais surtout la création populaire spontanée et multiple. Une richesse surprenante de motifs mélodiques recueillis en Pologne par Kolberg (en 37 grands volumes) en est la preuve décisive. « ... C'est la musique populaire, écrivait en 1840 Hector Berlioz (1) qui offre en Pologne le champ le plus vaste aux compositeurs qui veulent donner à leurs productions un cachet national ».

(2) Dans le *Journal des Débats*, le 26 avril 1840. Et Berlioz y ajoute cette remarque judicieuse : « Chaque province a ses airs particuliers qui diffèrent entre eux par la mélodie et par le rythme. Les Mazureks, par exemple, ne sont pas les mêmes partout ; celles de la Grande-Pologne sont plus gaies, plus dansantes, que celles de la Petite-Pologne, celles des provinces méridionales ont un accent mélancolique plus prononcé. » *Ibidem.*

Quelques uns d'entre ces motifs édités vers la moitié du XIXe siècle — remontent aux temps païens (avant le Xe siècle). Ils se sont conservés dans leur simplicité primitive en quelque recoin du terroir polonais. La caractéristique principale de ces mélodies c'est qu'elles reposaient sur le mode sino-indien ; les gammes de 5 et 6 tons. — Ce mode — le plus ancien peut-être que l'humanité ait connu — fut répandu primitivement dans beaucoup d'autres pays d'Europe. Mais peu à peu il fut étouffé par l'influence grandissante de l'Eglise qui imposait partout les chants grégoriens, Plus tard, les modes modernes majeurs et mineurs l'on encore effacé d'avantage. C'est en Ecosse et en Pologne seulement que subsistèrent quelques spécimens de ce mode sino-indien. Les paysans polonais possèdent par exemple le *Chant du houblon*, sorte de chanson nuptiale où la gravité religieuse se transforme en un mouvement animé, robuste et d'une profondeur étrange.

*
* *

Cependant, ce qui a fait de la musique populaire polonaise une source musicale d'une richesse inépuisable et d'une originalité féconde — c'est en dehors de l'imagination mélodique très captivante — le rythme varié et si caractéristique des danses. Remarquons de suite que toute la création musicale du peuple porte l'empreinte de rythmes de danses. — Vous connaissez sans doute cette boutade : « la Pologne dansante ». — Eh bien ! cette fois l'ironiste anonyme ne s'est pas trompé. A moins qu'il ne travaille

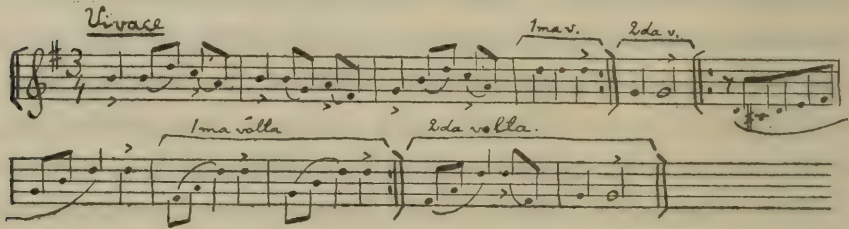
ou prie — le peuple polonais chante et danse. Il aime danser et il exprime ainsi non seulement son tempérament robuste et passionné, mais aussi ce besoin intime, cette aspiration instinctive, presque sensuelle vers le mouvement qui réalise pour lui, en quelque sorte — la liberté. Oui, la liberté! Car — n'est-il pas vrai — être libre c'est avant tout n'obéir qu'à son rythme individuel? Ou, encore — être libre, c'est *obéir* à une nécessité extérieure, c'est même supporter l'inévitable, mais toujours suivant le rythme qui s'harmonise avec la structure individuelle de l'homme. Ainsi, un célèbre philosophe français contemporain avait pleinement raison en affirmant que la danse est une réalisation partielle de la liberté individuelle, qu'elle est plus naturelle que la marche ordinaire — c'est-à-dire plus spontanée, plus adaptée au mouvement intérieur de l'âme.

Sans vouloir entrer dans des détails, qui pourraient paraître un peu fastidieux, il m'est cependant impossible d'omettre une courte énumération des danses populaires caractéristiques en Pologne. Ce sont surtout les danses rythmées à trois temps qui prédominent : oberek, mazur (mazour), kujawiak (kouïawiak) et polonaise.

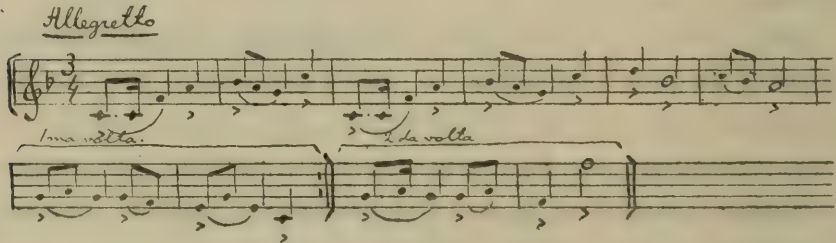
Le caractère général de leur structure rythmique est l'accent instable mais très marqué et une extrême abondance de syncopes. C'est précisément par la position de l'accent qu'on peut les distinguer, les classer et en somme les définir.

Dans l'oberek, l'accent est sur le premier temps de la

mesure avec à la quatrième mesure un accent très marqué sur chacun des trois temps.

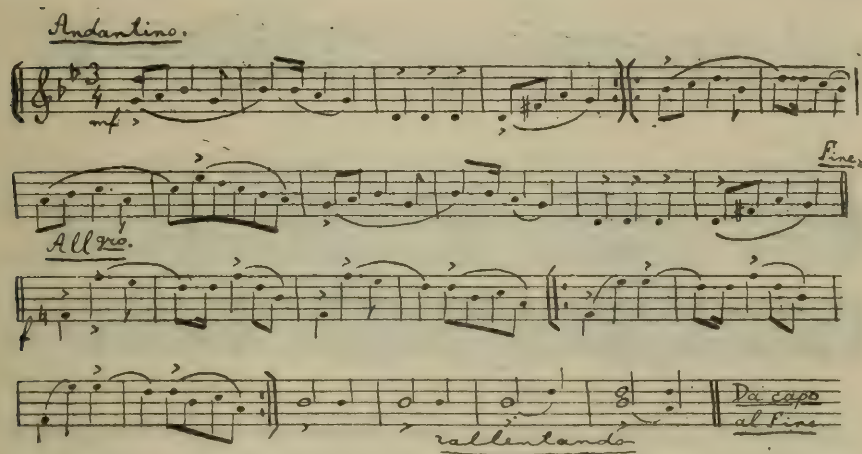


Dans le mazour — connu en France sous le nom un peu déformé de mazurka — la quatrième mesure est rythmée comme celle de l'oberek. Par contre, dans les trois premières mesures, l'accent tombe sur le troisième temps. En outre, le mouvement du mazour est un peu plus lent que celui de l'oberek.



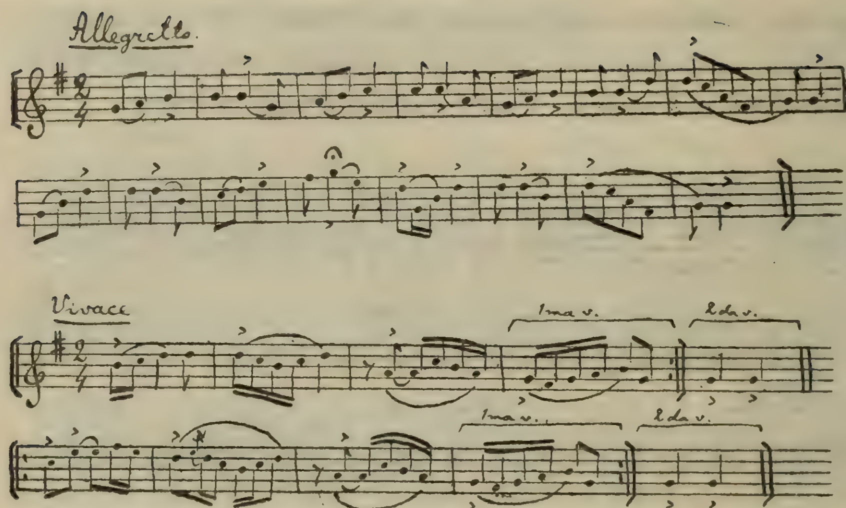
La troisième danse populaire typique à trois temps est le kujawiak (Kujawy comme Mazovie — sont les noms de provinces polonaises). Dans le kujawiak, l'accent tombe sur le second temps des deux premières mesures, sur les trois temps de la troisième et sur le troisième temps seulement à la quatrième mesure. Il est caractérisé de plus

par une alliance ingénieuse du rythme vivace et de la mélodie sentimentale, parfois délicate exprimée tantôt dans le mode majeur, tantôt dans le mode mineur.



Enfin, un peu en dehors de ces trois formes essentielles apparaît la polonaise, cette danse assez connue de nom tout au moins et dont le grand Jean Sébastien Bach s'est déjà servi. La polonaise est lente, majestueuse et pourtant énergique. Son rythme, marqué sur le premier temps de la mesure, se distingue par une chute élégante des fins de phrases.

A ces quatre formes du rythme à trois temps il faut ajouter le krakowiak à quatre temps avec des syncopes très caractéristiques et puis la polka à deux temps. Adoptée en Bohême comme danse nationale — elle n'en est pas moins née en Pologne. D'ailleurs, son nom en témoigne.



Par cette énumération un peu hâtive vous pouvez juger déjà, de la variété rythmique de la musique populaire polonaise. Est-il besoin de dire qu'à côté de ces formes typiques et en même temps les plus répandues — il en est d'autres qui en dérivent. Telle « le zbójnicki » passionné et sauvage, telle « la kolomyjka, « le drabant » et beaucoup d'autres encore.

C'est sur cette charpente rythmique originale, ingénieuse et riche à la fois que repose tout l'édifice des mélodies populaires en Pologne, dont le caractère prédominant est une facilité gracieuse ou énergique, une fluidité tendre ou pleine de joie — tantôt enveloppée d'une brume de tristesse — tantôt soulevée par un soufle large de la plaine polonaise. Car la musique populaire est l'image fidèle de cette plaine qui donna son nom même à la Pologne. C'est pré-

cisément dans ce trésor mélodique, mais surtout rythmique, que puisera Chopin pour créer des valeurs impérissables de la musique romantique.

*
* *

Nous avons dit que le libre essor de la musique populaire fut entravé, sinon arrêté, par l'influence de la musique savante de l'Eglise. Lentement et péniblement, en tâtonnant, la musique savante se fraya un chemin. Cependant, dès le XIII[e] siècle cette plante exotique poussa sur le sol fertile de la Pologne. L'hymne religieux à la Mère de Dieu, la *Bogurodzica*, qui servit en même temps de chant de combat — sortit du tréfond même du Moyen-âge. Probablement même avant cette époque on psalmodia déjà les majestueuses supplications : « *Dieu Saint*, *Dieu Puissant et Immortel...* » Chantées jusqu'aujourd'hui dans toutes les églises de Pologne, elles expriment son angoisse mystique domptée par la puissance même de la foi.

Plus tard, de cette collaboration du génie musical du peuple avec celui de l'Église, résultèrent d'innombrables chants de Noël, de Carême et de Pâques, formant peu à peu une sorte de calendrier musical chrétien, survivance indéracinable des vieux rites païens. En effet, même aujourd'hui chez le paysan polonais le chant a conservé son caractère quasi sacré. A chaque époque de l'année correspond un chant ou plutôt une série de chants d'un caractère musical diffé-

rent et qui ne doivent être exécutés que dans un temps donné.

Le xve siècle nous apporte déjà quelques noms de compositeurs polonais dont je mentionnerai seulement celui d'un Nicolas de Radom contemporain de la première école flamande. On a retrouvé notamment une série de ses compositions à trois voix dans un manuscrit datant de 1445.

Mais c'est au xvi· siècle seulement qu'apparaît en Pologne une floraison de savants théoriciens et de compositeurs de grand talent. Avec le roi Sigismond le Vieux, et surtout avec son successeur Sigismond Auguste — tous deux amateurs fervents de musique — Cracovie devient le vrai centre musical de la Pologne en même temps qu'un des centres musicaux importants de l'Europe. Les dispositions naturelles du génie populaire, le goût passionné de deux rois, la richesse et l'éclat de la vie, voire même les péripéties tumultueuses du mouvement religieux (la Réforme) avec son esprit d'émulation attisé par les besoins de propagande — tout y contribue heureusement.

Il est encore une circonstance d'un caractère général, qui peut-être vaut la peine d'être rappelée : vers cette époque, la Pologne devient rapidement la nation la plus puissante de l'Europe orientale. En effet, le redoutable Ordre Teutonique semble être définitivement brisé. La Prusse Occidentale, suivant ses propres vœux, est incorporée à la Pologne (paix de Thorn en 1466). En 1525, à Cracovie, le prince de la Prusse Orientale jure fidélité au roi Sigismond, son maître. Après la victoire d'Orsza (Or-

chai la lutte polono-moscovite (pour la possession de Smoleńsk) n'est guère inquiétante. Le danger tartare paraît maîtrisé. La menace turque n'est pas encore apparente. Par contre, la Hongrie, la Bohème, la Moldo-Valachie subissent l'attraction de la politique modérée polonaise. En 1561, la Livonie suit l'exemple de la Prusse et s'offre librement au roi Sigismond Auguste. Enfin en 1569 s'accomplit définitivement à la diète de Lublin l'œuvre de l'Union de la Pologne et des provinces lithuaniennes. Ainsi le prestige politique et civilisateur de la Pologne grandit sans cesse.

En même temps, les relations intellectuelles avec l'Italie — surtout depuis le mariage de Sigismond I avec une Sforza — deviennent de plus en plus intimes et fréquentes. Et, chose curieuse, l'influence italienne, l'esprit italien dans le domaine des arts plastiques ont pour ainsi dire submergé et étouffé l'effort original de l'art polonais. Dans la musique, c'est tout différent. De même dans les sciences (Copernic, Adalbert de Brudzewo) et dans la littérature (Janicki, Kochanowski). L'influence italienne leur servit à la fois de ferment excitateur et éducateur. En effet, parmi les maîtres architectes et sculpteurs, nombreux, et souvent admirables, qui ont embelli vers cette époque la capitale polonaise — il est plutôt rare de rencontrer un nom polonais : la lignée du célèbre Wit Stwosz (Guy Stwosch) semble éteinte. En revanche dans « la musique du roi », qui sous le règne de Sigismond Auguste fut une des premières de l'Europe — nous relevons 9 noms italiens, 8 allemands,

4 flamands, 1 hongrois et plus de 50 polonais. De plus, s'y trouvait rattaché un chœur d'enfants exclusivement polonais, et tous « les compositeurs de la cour », sauf un qui était flamand — furent des polonais. (1).

Il faut citer d'abord le nom d'un maître — contrapuntiste accompli, Waclaw z Szamotuł ou Szamotulski (lisez : Venceslas de Chamotouly ou Chamotoulski) que H. Riemann désigne comme « le meilleur compositeur polonais de son temps » (2), né en 1529, Szamotulski a écrit un nombre considérable de chants religieux — psaumes, offices, une messe à deux chœurs, des motets et des hymnes. Il s'attachait surtout aux difficultés du contrepoint où il excellait dans des combinaisons savantes et compliquées. On perçoit cependant chez Szamotulski un effort soutenu et conscient pour dessiner la mélodie avec netteté et vigueur. Cette gravité noble, un peu austère et difficile de Szamotulski lui a valu le titre du plus notoire compositeur religieux dans le camp des protestants polonais.

* * *

Toute différente est l'œuvre personnelle, inspirée, forte et tendre à la fois, de Nicolas Gomółka (1) auteur des *Mélodies* pour le *Psautier polonais* de Jean Kochanowski. L'invention, chez Gomółka, est prompte, fraîche et abon-

(1) Cf. Al. Poliński, *L'histoire de la musique polonaise*, Lwów, Varsovie, 1907, p. 54-55.

(2) H, Riemann, *Dictionnaire musical*, (trad. russe), Moscou, 1901, p. 1413.

dante. Il ne s'égare pas dans les combinaisons savantes et laborieuses du contrepoint, il les évite même, en soulignant par contre la phrase mélodique, d'une souplesse peu commune et d'une grâce parfois émouvante. Il se plaît, en outre, dans les modulations riches, imprévues, parfois un peu dures ou trop compliquées, mais le plus souvent vigoureusement expressives, pleines d'originalité et de hardiesse. Il emploit par exemple les accords avec altérations, inconnues de son temps. Dans le psaume 137 il obtient un puissant effet dramatique en introduisant résolûment un accord de neuvième avec la septième majeure et la neuvième augmentée (2)

Ailleurs, dans le psaume 81 il ose attaquer sans préparation l'accord de septième de dominante, et cela avant *Monteverde* à qui on attribue habituellement cette inovation.

Le même psaume 81, nous permet d'insister sur le caractère essentiellement pittoresque ou, si vous voulez, « descriptif » des *Mélodies* de Gomółka. On y voit de quelle manière et avec quelle maîtrise il exprime, il *peint* musicalement le texte poétique de Kochanowski. En effet les mots ne sont pas pour lui de simples crochets où suspendre le manteau de la musique. Bien au contraire — avec

(1) Nicolas Gomółka, lisez Gomoulka (1539-1609), a publié ses *Melodiae,* en 1580 à Cracovie avec une dédicace, où il justifie la simplicité voulue de ses compositions, disant qu'elles s'adressent « non pas aux Italiens, mais au peuple de Pologne simple et casanier ».

(2) Voir A. Poliński, *L'Histoire de la musique polonaise,* op. cit., p. 95 et 98.

une attention touchante et fidèle — je dirai même — avec une véritable piété artistique, il s'ingénie à imiter le mouvement de la pensée, à faire vibrer le contenu lyrique, à élargir le sens sonore des mots, à prolonger, en somme à intensifier musicalement le charme poétique du chef-d'œuvre de Kochanowski. Mais le titre de gloire le plus réel provient pour Gomółka de son attachement intelligent à la musique populaire. Un des premiers, sinon le premier en Europe, il a compris l'importance musicale de la création du peuple et il a su *réaliser* dans des limites nécessairement restreintes son initiative précoce mais féconde. Il a réussi notamment à incruster des airs populaires parmi des compositions savantes. Même il n'hésita pas à introduire consciemment dans la musique sacrée des motifs de danses populaires. Ainsi la mélodie et le rythme de ses nombreux psaumes, les psaumes 16, 47, 81 par exemple possèdent un caractère musical nettement inspiré par les chants et les danses des paysans polonais. C'est pour cette raison que Gomółka, moins savant et surtout moins apprécié par ses contemporains que tant d'autres compositeurs polonais — est devenu pour nous le plus grand de son pays à cette époque. Il est l'audacieux et noble précurseur de Chopin et de Moniuszko (lisez Moniouchko), car leurs tempéraments, si différents soient-ils, puisent aux mêmes sources de l'inspiration nationale.

Contemporain d'Orlando Lasso, de Vittoria et du grand Palestrina Gomółka représente dignement — avec Léopolita au talent robuste et savoureux, avec Szamotulski, avec

Zieliński (1) à l'imagination débordante et enflammée — la musique polonaise du XVIe siècle.

* * *

Au XVIIe siècle le mouvement musical s'étend, mais en même temps il perd en profondeur et en force. Les talents abondent, mais l'éducation musicale est moins solide, l'inspiration moins élevée, moins pure. La cour royale ne rayonne plus avec autant de force et d'éclat — seulement, en dehors de ce foyer artistique principal, se forme une multitude de centres musicaux de valeur inégale : les grands seigneurs suivent l'exemple du roi et les nombreux établissements de l'Eglise et des Jésuites s'ingénient à dépasser en magnificence pompeuse l'art sobre et vigoureux du siècle précédent. Malheureusement, c'est surtout le dilettantisme facile et négligent qui profite de cette abondance de bonnes volontés. En effet, dit Poliński — non seulement la cour royale et les riches seigneurs entretenaient de nombreuses musiques et des compositeurs, mais les collèges, les cathédrales, les abbayes et même les paroisses de quelque

(1) Nicolas Zieliński, organiste et directeur de la musique de l'archevêque Baranowski, né dans la seconde moitié du XVIe siècle, reçut une éducation musicale très solide probablement à Venise chez Jean Gabrielli. Il y édita en 1611 un recueil de ses compositions marquées d'une inspiration fraîche parfois impatiente : *Partitura pro organo Offertoria totius anni auctore Nicolao Zielinski Polono*... Venetiis apud Jacobum Vincentium MDCXI.

importance — possèdaient chacune, ou peu s'en faut, leur propre compositeur.

A vrai dire, un grand mouvement artistique se passe rarement de la coopération et — s'il est permis de dire — de la noble complicité des dilettantes. Ce sont précisément les dilletantes, les amateurs, qui créent l'atmosphère où peut « vivre » — socialement parlant — l'œuvre nouveau-née. Sans eux, sans cette traînée d'enthousiasmes, de discussions et même de luttes mêlées de haines professionnelles — elle serait engloutie par le silence et par le vide. Mais si les amateurs veulent se poser en maîtres, si le sentiment de la mesure et — disont le mot — de la hiérarchie artistique s'éteint complètement, le dilettantisme triomphateur nivelle toutes les valeurs : les chefs-d'œuvre sont noyés dans la multitude médiocre et prétentieuse. La quantité tue la qualité. Le goût dévie et sombre. C'est précisément cette déviation du goût qui commence vers la moitié du XVIIe siècle. Elle s'accentue encore au XVIIIe siècle et se termine enfin dans le cours du règne de Stanislas Auguste.

Il paraît cependant qu'on a calomnié un peu trop le siècle de Sobieski en Pologne. De même que la littérature de cette époque, méconnue parce qu'oubliée ou inconnue (1),

(1) Les graves événements historiques suivie d'une création nouvelle forte et passionnée ont pour ainsi dire interrompu la continuité du travail et augmenté les chances d'oubli pour l'œuvre touffue et trop abondante de ces temps. Ce n'est qu'a la fin du XIXe siècle qu'on se mit à déblayer le terrain, ressusciter ce siècle. Mais précisément dans le do

l'art musical a produit beaucoup et parfois des œuvres d'une haute valeur. En même temps, le prestige de la littérature et de l'art polonais s'étendit bien au delà des frontières polonaises. Ainsi rappelons en passant que l'art musical russe doit à un polonais, Nicolas Dylecki (Dyletski 1630-1700), *les Règles de la grammaire musicale*.

Au même Dylecki on attribue l'introduction du système moderne de notation musicale en Russie (2). Bien plus tard à la fin du XVIII[e] siècle Joseph Kozlowski de Varsovie (1757-1831), y joua aussi un rôle musical très important.

Mais, nous hâtant de traverser la production abondante de cette longue période, nous ne nous arrêterons que sur deux noms : S. S. Szarzyński (lisez : Chajygnski) et G.G. Gorczycki lisez : Gortchytski). L'œuvre de Szarzyński complètement oubliée ne fut « découverte » qu'à la fin du XIX[e]. Elle consiste en une messe, quelques hymnes, quelques « airs de concert », un motet, une cantate et une admirable sonate en *Ré majeur* pour orgue et deux violons. Ce qui caractérise l'art de Szarzyński — ce sont, d'après son biographe, l'imagination féconde et d'une allure franchement dramatique, l'originalité et la richesse de ses mélodies, enfin, une hardiesse d'invention et d'initiative, qui l'on peut-être rendu suspect aux compositeurs routiniers de son époque.

maine de la musique — malgré la création de chaires spéciales et malgré des efforts éclairés et multiples la tâche n'est que commencée.

(2) Cf. H. Riemann, *Dictionnaire musical*, op. cit., p. 465-466.

Mieux connu et surtout mieux apprécié par ses contemporains que Szarzyński — fut Grégoire Gabriel Gorczycki. Ses nombreuses messes, motets, hymnes, d'un style religieux sévère et noble, rappelant parfois les meilleurs maîtres italiens de l'époque, révèlent une forte personnalité musicale et une grande maîtrise du contrepoint.

* * *

Le XVIIe siècle a vu s'introduire en Pologne un genre musical nouveau celui de l'opéra et du ballet. Il est vrai que pendant un siècle et demi ce genre appartient exclusivement aux Italiens. Malgré cela il entre, du moins comme élément éducateur dans la vie musicale de la société polonaise. En effet les artistes polonais y prennent part comme éxécutants ; d'autres, Elert par exemple, y exercent même leurs talents de compositeurs; les auteurs italiens sont souvent obligés d'écrire pour le public polonais et s'adaptent un peu aux exigences du milieu. Enfin l'opéra italien, tout en retardant et affaiblissant l'essor de la musique nationale — influence les compositeurs religieux et prépare ainsi le terrain pour les nouvelles semailles. Citons simplement quelques dates qui nous donneront une idée suffisante de cette période musicale.

C'est au XVe siècle qu'il faut placer les débuts des « représentations musicales » en Pologne. En 1578 notamment les Jésuites donnent en leur riche collège de Pułtusk (lisez : Poultousk) de nombreuses représentations des « Dialogues » latins ou polonais, mis en musique par des auteurs polo-

nais. Un de ces « dialogues », *l'Arbre de la vie*, sorte de « mystère » écrit en polonais contient deux chœurs dont un — celui des anges — est d'une suavité et d'un goût exquis. De nombreux personnages bibliques prennent part à ce « dialogue » musical somptueux : Adam, Eve, Elie, Jésus-Christ, Chérubin, des diables, des anges (1). Malheureusement ces débuts du drame musical ne tiennent pas leurs promesses. *L'arbre de la vie* musicale polonaise cède la place à une flore étrangère luxuriante qui fascine le roi, la cour, les amateurs.

Les premières représentations de l'opéra italien en Pologne ne commencent d'ailleurs qu'en 1628 par *La regina Sant Orsola*, l'œuvre de Marco de Gagliano. Dès lors, les représentations se poursuivent assez régulièrement au château royal de Varsovie. En 1633 Pierre Elert, un polonais, compose un opéra dans le goût italien : « La gloire royale ou le triomphe de Ladislas IV ». Mais cet essai demeure sans suites. L'opéra appartient aux Italiens : à Gagliano et à Scacchi surtout.

Quand les braves bourgeois de Gdańsk (Dantzig) veulent fêter l'entrée dans leur ville de la jeune reine (Marie-Louise de Gonzague), c'est à l'opéra italien qu'ils ont recours. Et dans cette représentation de Gdańsk, on n'oublia pas le ballet patriotique, *L'Aigle blanc*, où un aigle blanc entouré

(8) En même temps et dans le même établissement, on a représenté *Achab*, une tragédie latine illustré musicalement par le célèbre compositeur espagnol Vittoria, ce qui prouve l'intensité et le sérieux de ce mouvement musical en Pologne.

de quatre aigles noirs représentent la Pologne et ses pays vassaux. Or, ce ballet même fut composé par des Italiens.

Cependant, les règnes du malheureux Jean Casimir et de Jean Sobieski furent moins favorables aux artistes italiens. Le mouvement ne se renouvelle que vers 1724, à l'époque où le roi Auguste II construit à Varsovie un édifice spécial pour les spectacles de l'opéra. Mais les grands succès, le triomphe véritable, ne sont remportés par l'opéra italien qu'au début du règne de Stanislas Auguste. C'est alors qu'il cesse d'être un simple divertissement de cour pour devenir un besoin réel de la société éclairée de Varsovie.

En même temps, la force créatrice du génie national commence à se réveiller. En 1778 a lieu la première représentation du premier opéra polonais : *La Misère rêcompensée*, de Mathieu Kamieński (1).

L'année suivante, un second opéra *Zośka*, du même auteur est représenté au Théâtre National nouvellement construit. Un succès immense les accueillit. D'autres opéras polonais suivront. Stéfani (2), Elsner (3), le futur profes-

(1) Mathieu Kamieński, (1734-1821) a écrit huit opéras, une messe, quelques polonaises et une cantate pour l'inauguration du monument de Jean Sobieski.

(2) Jean Stefani (1746-1829), après avoir sérieusement étudié la musique populaire polonaise a écrit une dizaine d'opéras dont le meilleurs est *Les Cracoviens et les Montagnards,* représenté en 1794.

(3) Joseph Elsner (1769-1854), a composé une vingtaine d'opéras polonais, une centaine de compositions religieuses d'un style noble. et pur, trois symphonies, quelques sonates et un nombre considérable de morceaux pour le piano et pour le chant. Elsner aussi s'inspi-

seur de Chopin, enfin Charles Kurpiński (1), le plus heureux et le plus talantueux des trois — dépensent le meilleur de leurs forces dans ce but. Le règne exclusif de l'italianisme est terminé. De cet effort sans cesse enrichi résultera plus tard l'œuvre forte et délicieuse de Stanislas Moniuszko.

*
* *

En attendant, à côté de ce réveil un peu tardif, il est vrai, de la musique « dramatique », un large mouvement se manifeste dans la musique polonaise en général. De nombreuses sociétés musicales sont fondées : à Varsovie en 1805, où on exécute surtout les œuvres de Beethoven, à Lublin en 1816, à Cracovie et à Kalisz (Kalisch) en 1818. En même temps il existe à l'université polonaise de Vilna une chaire spéciale consacrée à l'art musical. On enseigne également la musique à l'Ecole supérieure de Krzemieniec (Kchemieniets). L'école de chant et de diction fondée à Varsovie par Elsner en 1816, contribue elle aussi à intensifier le mouvement.

En même temps, quelques réels talents se manifestent, le prince Nicolas Ogiński (lisez : Oguignski) (1765-1833), auteur de nombreuses polonaises très goûtées et universel-

rait souvent de la musique populaire polonaise et la recommandait toujours à l'attention de ses nombreux élèves.

(1) Charles Kurpiński (1785-1857), composa plus de vingt opéras dont les plus applaudis furent : *Le Château de Czorsztyn* et *Hedvige*. Son œuvre se distingue par la facilité mélodique, la clarté de composition et un réel entrain.

lement connues de son temps, Joseph Damse (1788-1852), auteur d'opérettes et de chansons, le prince Antoine Radziwill (1775-1833), auteur d'une partition de Faust (1), Marie Szymanowska (1795-1834), (Chymanowska), pianiste d'une célébrité européenne, qui composa de nombreuses mélodies, des études et des préludes pour piano et pour violon (2).

Enfin, en 1821, le premier conservatoire polonais est créé à Varsovie. Elsner le dirige, Kurpinski y enseigne. Les études y sont sérieuses, le niveau musical très élevé. Comme dans presque toute école, se forme au Conservatoire de Varsovie, très vite, une tradition spéciale que les maîtres imposent à toute une génération d'élèves, âmes sensibles, musiciens enthousiastes et souvent doués de beaux talents. Cette tradition, ou plutôt cette atmosphère musicale suggère aux élèves-compositeurs à la fois un devoir et une ambition : *s'inspirer de la musique populaire pour créer la musique nationale*. Et tous ils ont obéi à cet appel. Tel Ignace Félix Dobrzyński (Dobjygnski, 1807-1867), compositeur sérieux et d'un réel mérite qui écrit ses meilleures œuvres (les symphonies en *Ut bémol majeur* et en *Do mineur*) sur des thèmes polonais. La même remarque peut s'appliquer à l'œuvre d'un Krogulski mort prématurément et à la production abondante mais, somme toute, assez

(1) Il composa en outre, *Trois romances françaises, La complainte de Marie Stuart* et quelques quatuors.

(2) Elle composa quelques mélodies pour les *Chants historiques*, de Niemcewicz et s'inspira aussi de la poésie de Mickiewicz.

médiocre (symphonies, mazoureks, polonaises) de Joseph Nowakowski (1800-1865), connu plutôt d'ailleurs comme auteur d'une très bonne « Ecole de piano ». Suivant la même voie, mais ne sentant pas dans son âme un souffle assez fort, Kolberg se dévoue entièrement à une tâche en apparence ingrate et patiemment, péniblement, ramasse et publie — nous l'avons dit — un recueil imposant des mélodies populaires polonaises. Enfin, si le véritable talent d'un Thomas Nidecki (1), ne tint pas ses promesses et dévia, c'est principalement parce qu'il abandonna en quelque sorte cet idéal commun imposé par la vie.

Ainsi le Conservatoire de Varsovie joua un rôle décisif dans le développement de la musique polonaise. Il combattit avec succès le dilettantisme, il releva le niveau de l'éducation musicale, il coordonna les efforts et donna une base solide à toutes les aspirations jusqu'ici éparses pour créer la musique vraiment nationale. Cet idéal — ce sont deux de ses élèves qui le réaliseront sur des plans différents ; Chopin d'abord, Moniuszko plus tard — tous les deux suivis d'une phalange de compositeurs et de virtuoses.

*
* *

Né à Żelazowa Wola (Gelazowa Wola), le 22 février 1810, Frédéric Chopin (1), reçut de sa mère, Justine Krzyżanowska), les premières notions musicales et ce qui est plus

1() Auteur d'une émouvante *Marche funèbre* et d'une cantate *Salve Regina*, souvent exécuté jusqu'ici en Pologne.

(7) Prénom donné à l'enfant en hommage au propriétaire de Żela-

précieux — le don et l'amour fervent de la musique. C'est à Varsovie qu'il termina brillamment ses études dans un lycée polonais. C'est à Varsovie également qu'il fit *toute* son éducation musicale. Son enfance et sa jeunesse se passèrent soit à la campagne au milieu des plaines de Mazovie, soit dans la capitale héroïque de la Pologne. Les deux milieux se complétaient admirablement. Ce que les maîtres lui enseignaient au Conservatoire — Chopin en prenait pleine conscience et le vivifiait en quelque sorte pendant ses longs mois de vacances. Là, il s'assimilait le secret du contrepoint, l'art de l'harmonie et de la composition. Ici — il prenait contact avec le double aspect de la réalité musicale polonaise : *virginité d'inspiration harmonique et mélodique, richesse irréductible des rythmes populaires*. C'est pour cela peut-être, un peu à cause de cette harmonie extérieure de la vie que le développement du génie musical de Chopin fut si simple et si puissamment spontané. En effet, encouragé par sa mère, aimé et *compris* par ses maîtres, (Elsner) il arrive sans crises ni combats à sa pleine maturité créatrice. C'est précisément à cette époque — il avait à peine vingt ans — que pour une tournée artistique, Chopin quitte sa patrie : pressentait-il alors qu'il n'y reviendrait jamais?

Au moment de la grande crise nationale de 1830-31 —

zowa Wola, le comte Frédéric Skarbek, écrivain polonais distingué, chez qui le père de Chopin remplissait les fonctions de precepteur-gouverneur. Je cite ce détail, car on est allé jusqu'à voir dans ce prénom une preuve des attaches allemandes des parents de Chopin.

virtuose accompli et déjà l'auteur de quelques chefs-d'œuvres, — Chopin se fixa en France avec toute la fleur de cette génération polonaise. C'est donc à l'étranger qu'est née la plus grande partie de son œuvre comme celle de ses grands compatriotes contemporains : Mickiewicz Słowacki, Krasiński, Zaleski, Mochnacki, Lelewel, Norwid (1). Comme eux, il a exprimé — mais dans une langue universellement intelligible — l'âme alors meurtrie de la Pologne, — cette intraduisible « tęsknica » polonaise, rehaussée encore par la nostalgie profonde de toute la génération qui a senti l'amertume du désastre. « Seul un polonais — a dit Liszt — pouvait écrire la *Marche funèbre de Chopin.* » En effet, s'il est un privilège que la Pologne a gardé intact depuis un siècle — c'est celui de la souffrance. Et aujourd'hui même, avec la retraite dévastatrice des armées russes, avec la terrible menace allemande, avec la lutte fratricide imposée par l'iniquité des partages — c'est encore en Pologne que s'élève le sommet de la douleur. Chopin a comme pressenti cette dévastation issue du grand crime européen (je pense aux partages). Ce n'est pas tant la célèbre Marche funèbre de la sonate en *Si bémol* qui la traduit, mais bien plutôt le final de cette sonate ; Chopin y évoque, comme dans une hallucination prophétique, ce désert sans borne où le vent de novembre semble se promener dans une solitude aveugle et désolée.

(1) Rappelons que Chopin, composa 17 mélodies exclusivement sur des paroles de poètes polonais, de Mickiewicz notamment.

Mais non plus que la plaine de Mazovie et que la musique populaire polonaise — l'œuvre de Chopin n'a la monotonie sombre de la mort. Elle ne reflète donc pas exclusivement l'âme de la Pologne souffrante.

L'enthousiasme, la force, l'obstination de vivre et la passion de vaincre résonnent haut dans tout l'édifice musical créé par Chopin. Les sanglots nostalgiques de quelques préludes (les préludes en *Mi mineur* et, *Si mineur* par exemple), la magie crépusculaire des Ballades, les songes enluminés des Impromptus et la douceur résignée de certains nocturnes (en *Sol mineur* par exemple) ne font que mieux ressortir cette force vitale qui déborde et dramatise son œuvre. — Presque toutes les polonaises et les mazoureks, plusieurs études et jusqu'à certains nocturnes en sont l'affirmation saisissante. En effet, l'énergie et la majesté de la polonaise en *La majeur* l'élan impétueux de celle en *La bémol majeur* qui évoque quelque charge héroïque des anciens hussards polonais ailés (1) et prompts, la joie sonore de l'impromptu en *Fa dièze-majeur* ou la sérénité sublime et délicieuse du nocturne en *Sol majeur* révèlent divinement cet aspect peut-être moins immédiat mais plus profond de la musique chopénienne. Mais où la passion de la vie atteint son expression la plus puissante et la plus dramatique c'est dans la sonate en *Si mineur*, dans son final surtout. Souvenez vous de ce mouvement rapide,

(1) Ceci n'est pas une simple métaphore; des ailes de très grandes dimensions faisaient partie de l'armure du hussard polonais

tenace, infatigable, où les sons se précipitent comme un torrent, fils des hautes cîmes : il jaillit leste et fougueux, bondit sur les abîmes, se cabre en une tempête blanche devant les barrières de granit et s'en va vers la plaine écumant et fou !..

Plus sensiblement, plus intimement encore — l'œuvre de Chopin est liée à la Pologne par son aspect harmonique — par la structure intérieure des harmonies, des modulations, des dissonnances.

Ici se révèle la parenté étroite, l'affinité profonde et mystérieuse de la musique chopénienne avec la langue maternelle du maître.

La langue polonaise n'est pas directement mélodieuse, chantante, riche en voyelles qui créent l'harmonie pure, facile et délicate, la joie sensuelle et passionnée de l'italienne. Le véritable berceau musical du polonais ce furent : la plaine, la grande forêt, le vent, la tempête... Mais c'est surtout la vie sonore de la forêt qui s'incarne dans la langue de Mickiewicz. Son étonnante richesse en dissonnances relève de ce milieu. De là provient également cette abondance luxuriante en consonnes qui dans chaque mot semblent conspirer contre l'appareil vocal de l'étranger. Tantôt elles s'entrechoquent, luttent, se cabrent en des sons durs et rauques, tantôt elles s'organisent et s'unissent pour rejaillir en de véritables fusées sonores, éclatantes et pittoresques, tantôt enfin elles s'éparpillent, se brisent et se dissolvent en murmures et en bruissements. qui s'éteignent au sein même du silence... Parfois — de tout cet orches-

tre chuchottant et bruissant se détache un soupir tendre coupé par un siflement strident et inattendu, ou s'exhale quelque plainte brève, retombant aussitôt en une cascade de caresses fines qui rôdent avec le vent à travers le feuillage. — Ou encore — toute cette foule de thèmes et de motifs musicaux se tord sous une poussée de passion, se transforme en grondements lointains, en souffles larges allant *crescendo* vers une mélodie intense au rythme martelé de l'orage et se termine par les sons purs et forts d'un *grzmot* (gjmote) ou *grom* (grome) au choc puissant et irrésistible.

En d'autres termes — c'est la vie sonore de la forêt, riches en dissonnances, en modulations délicates et inattendues, la vie musicale intense et multiple, toute saturée de chromatisme fluide, qui se refléta, qui se matérialisa dans la langue polonaise.

Mais cette prodigieuse opulence sonore du polonais, cette vie musicale dissonnante, large et capricieuse ne se répète-t-elle pas — en quelque sorte *symétriquement* — dans l'œuvre de Chopin. La première impression musicale de sa vie — ce fut sans doute la voix de sa mère qui la lui apporta avec les petits mots polonais caressants et tendres. — Puis, élève d'un lycée polonais de Varsovie dirigé par Linde (1). — Chopin rédigea (à Szafary pendant ses vacances) une petite revue polonaise, *le Kurjer Szafarski*, où il

(1) S. B. LINDE fut l'auteur du grand dictionnaire de la langue polonaise.

s'amusa à écrire et à illustrer de charmantes et spirituelles chroniques de vacances. — Et dans la suite, il deviendra un admirateur fervent des poètes de son pays. et surtout de l'âme sublime de Mickiewicz « possédée » par le génie même de la Pologne.

Ainsi — dès son enfance — Chopin recueillit et s'assimila les valeurs musicales du polonais pour les universaliser plus tard en créant le monde vivant de son œuvre. En effet, si l'on contemple l'aspect harmonique de l'œuvre chopénienne — l'atmosphère bruissante du polonais peu à peu nous enveloppe et nous fascine.

Ce caractère ressort surtout dans les Etudes, dans les Ballades — la troisième en particulier — dans maints Préludes et Nocturnes, dans les Impromptus — celui en *Fa dièze majeur* par exemple, dans le célèbre scherzo en *Ut mineur* et dans les Sonates — le Final de celle en *Si bémol mineur* surtout.

Parmi des couleurs crues et des dissonnances décisives, autour de solutions harmoniques pour ainsi dire fatales — tourbillonnent des bruissements chromatiques, des cadences mourantes, des passages fluides et scintillants : — tout un épanouissement tumultueux de sonorités vierges et complexes, évocatrices de la symphonie éternelle de la forêt.

Et même, quand de toute cette fascination ondoyante s'élève un mouvement mélodique dessiné un peu à l'italienne — le fond du paysage musical n'en demeure pas moins étrangement évocateur de quelque clairière soudai-

nement ensoleillée et remplie des sons d'un chalumeau — mais entendus alors comme à travers le flux des blés mouvants, qui semblent avoir appris la douce et bruissante caresse de la langue polonaise. — Car la mélodie — le plus souvent — n'est chez Chopin qu'une accalmie clémente de l'âme, ou plutôt qu'une nostalgie de l'apaisement exprimé par un unisson exceptionnel et passager de tous les éléments sonores qui s'entrecroisent, qui luttent et qui dramatisent éternellement la vie du polonais. Parfois — il est vrai — la mélodie résulte aussi d'une sorte de victoire d'un thème qui se dégage de l'étreinte passionnée de la complexité sonore de cette vie, celle-ci étant toujours complexe, multiple et dramatique.

Ainsi la musique de Chopin est liée à jamais au caractère sonore de la langue polonaise. De même que Palestrina exprime la grâce fluide et la noblesse divine de l'italien, de même que Berlioz suggère l'élan irrésistible, le tempérament passionné et logique du français, de même enfin que Wagner traduit la richesse compacte et le terrible « Geschrei » de l'allemand — l'œuvre chopénienne vit et respire dans le milieu sonore de cette langue *szelestna* (chelestna) et *mocarna*, qui incarne l'âme tendre et forte de la Pologne.

En somme Chopin, a recueilli l'inspiration du peuple polonais; il l'a développée, ennoblie et agrandie, sans jamais rompre les liens qui la rattachent au sol national. Mais si ces liens sont visibles dans le dessin mélodique, s'ils s'accusent dans le caractère harmonique et sentimental, — ils ressortent plus clairement encore dans la structure

rythmique de l'œuvre de Chopin et de la création spontanée du peuple. C'est ainsi que dans ses mazoureks et ses polonaises on retrouve non seulement le mazour mais aussi le kujawiak et l'oberek populaire (1). Par le rythme, son inspiration atteint les sources les plus profondes et l'essence même de la vie polonaise. Il y a même chez lui une particularité rythmique qui semble traduire l'élément le plus insaisissable du tempérament polonais. C'est le *tempo rubato*; l'exécutant emprunte en quelque sorte une partie de la mesure au temps voisin, pour appuyer, pour prolonger la mesure suivante; il accentue tantôt une mesure tantôt une autre d'une manière en apparence imprévue et arbitraire, mais qui dessine en réalité les mouvements les plus intimes de la vie intérieure. L'instabilité, la fluidité même des états d'âme se traduisent ici exactement par le contour et l'intensité de l'inspiration sonore. Cependant, le cadre flexible et mouvant du rythme soutient et modèle le flux amorphe de la vie, fait ressortir son sens intérieur et — en quelque sorte — sa valeur sociale,.. *Car le rythme est la discipline* — peut-être même — *la seule discipline créatrice de l'homme libre!* C'est ainsi que l'œuvre de Chopin reflète une fois encore l'aspiration indéracinable de l'âme polonaise : disposer de son destin individuel et collectif selon le rythme naturel qui signifie : *la liberté*.

(8) Il empruntait aussi le rythme du krakowiak (la cracovienne, danse de la province de Cracovie), mais très rarement d'ailleurs, étant étranger à cette province : ce qui atteste une fois de plus sa communion intime avec la terre natale.

Et Schumann avait certes raison : les énergies recélées dans la musique de Chopin, ce sont bien *des canons cachés sous les fleurs*. En effet, son œuvre raffermit la volonté nationale, en exprimant la vie de la nation toute entière : tantôt l'immense labeur des multitudes, tantôt la prière large et caressante des blés cédant au souffle de l'orage, tantôt le mystère des forêts, et les mystères de sa langue tantôt enfin son effort héroïque et continu pour vaincre c'est-à-dire — pour vivre.

*
* *

Stanislas Moniuszko (Moniouchko), (1819-1872), sous les rapports du genre et de l'inspiration complète en quelque sorte l'œuvre de Chopin.

En tant que musicien, Chopin fut avant tout, un fils de Mazovie et de Kujavie de ces provinces qui ont suggéré, sinon déterminé, le caractère rythmique et mélodique de son imagination musicale. S'il s'inspire parfois des chants populaires d'autres contrées (de Cracovie par exemple) c'est plutôt indirectement qu'il en prend contact. Il en est tout autrement de Stanislas Moniuszko. Né à Ubiel dans la province de Mińsk, presque aux confins de l'ancienne République polonaise, il respira dès son enfance l'air de ces contrées lithuaniennes qui ont enrichi la civilisation polonaise à tous égards : science, littérature, art, instruction publique. L'école lithuanienne, honorée par le génie de Mickiewicz est même devenue représentative de toute la poésie polonaise. Une autre, celle de l'Ukraine, formée par Malczewski

(Maltchewski), Zaleski et Goszczyński (Gochtchygnski), et dont le caractère régional fut plus accentué, — dota les lettres polonaises d'une expression poétique de la steppe.

Or, Moniuszko, en musique, reste toujours un peu un représentant des *Kresy*, ces *Marches de l'Est* polonaises. Elève du Conservatoire de Varsovie, plus tard professeur d'harmonie à la même école, recueillant tous ses grands succès dans la capitale polonaise, utilisant enfin largement les thèmes des mazours, des krakowiaks, des polonaises, il garda néanmoins au fond de l'âme une disposition mélodique spéciale si différente de cet esprit tumultueux, de cette révolte constante qui couve sous la gaîté d'un mazour ou la plainte capricieuse et ironique d'un Kujawiak. — Ce qui au contraire semble attirer avant tout son imagination musicale si étonnamment féconde — c'est cette « mélancolie neigeuse » évocatrice tendre des lointains blancs et résignés.

Il y a alors chez Moniuszko moins de complexité, moins d'élégance et surtout moins de raffinement rythmique, enfin — peut-être — moins de dramatisme latent que dans l'œuvre de Chopin. Il possède, par contre, une richesse d'inspiration mélodique et une facilité créatrice inouies; un soufle large, frais, ondoyant et qui apaise. Ses mélodies, ses chants, même les plus imprégnés de tristesse semblent évoquer toujours la solidarité profonde de l'homme et de la nature : un sanglot — dirait-on — qui s'éteint au contact délicat et caressant de la brise — bien plus — un sanglot qui se transfigure en sourire. Car Moniuszko n'est pas

un pur élégiaque. La gaîté franche et l'entrain joyeux ne lui font point défaut. Il possède en outre une qualité précieuse qui lui assurera le succès dans le genre de l'opéra : le don de la peinture musicale des caractères. Alors précisément ce que Chopin, malgré les instances de ses amis, n'a même pas voulu aborder, Moniuszko le cultiva et y excella, en complétant ainsi l'œuvre frémissante du magicien du piano. L'opéra polonais, né vers la fin du XVIIIe siècle seulement — malgré des efforts multiples et souvent heureux — fut encore bien au dessous du niveau « normal » de la musique de ce temps. Le règne de l'italianisme semblait peser trop sur les compositeurs et gêner surtout le libre essor de leur originalité nationale. A vrai dire, même chez Moniuszko, la conception générale du genre ne diffère point ou diffère peu de celle d'un Meyerbeer ou d'un Verdi. Mais à cette forme consacrée, il a su prêter je ne sais quel air familier et tendre ; il réussit à l'imprégner, à la remplir tellement d'une sensibilité toute polonaise et d'un souffle comme surpris sur les vastes plaines du pays que l'originalité du caractère musical de la Pologne y apparaît puissamment.

C'est ainsi que fut composé « Halka » (1) l'opéra le plus populaire en Pologne, ce véritable Carmen polonais, où avec une grâce pathétique et délicieuse, l'auteur peint musicalement l'amour tragique d'une paysanne pour un

(8) *Halka*, fut pour la première fois donnée en concert à Vilno, le 20 décembre 1847, et ne fut représentée que dix ans plus tard, à Varsovie, le 1er janvier 1858.

châtelain noble et insouciant. La cause du succès foudroyant de Halka (plus de mille représentations à Varsovie) réside surtout en ceci : en l'écoutant, le public y retrouva sa propre sensibilité musicale et y reconnut l'image de sa propre vie mélodique, agrandie et fidèlement reproduite dans une sorte de miroir magique qui refléterait les sons et les rythmes. Mais il y a plus. Ce qui augmente la saveur spéciale des opéras de Moniuszko, c'est cette tendance manifeste à représenter dramatiquement et à peindre, à suggérer musicalement la vie particulière de la société polonaise. Déjà dans Halka, le caractère brillant et léger de la noblesse est magistralement opposé à la simplicité forte et dramatique de l'âme populaire. Mais où la force de suggestion et la finesse des couleurs musicales ressortent pleinement, c'est dans « la Comtesse », sorte d'opéra satirique. L'intérêt principal repose dans cette pièce sur un conflit entre le milieu élégant et corrompu de « la Comtesse » et celui de l'ancienne tradition moins raffiné, mais frémissant d'amour patriotique.

Les mêmes qualités, l'art de peindre musicalement les caractères et le milieu social apparaissent dans « Verbum nobile » et dans « le Château hanté ». — Le premier est un tableau musical de la vie des nobles animé par l'humour polonais, cet humour spécial, presque dépourvu d'ironie et de malice, et qui aide précisément à supporter le mal. Enfin, « le Château hanté », l'œuvre la plus mûre peut-être de Moniuszko est comme la synthèse de tous les éléments de son génie. Son inspiration mélodique y est en parfait équilibre avec ses

dons précieux de peintre dramatique. Cependant ce qui captiva avant tout le public, ce fut la sérénité un peu grave du ton général de la pièce, et surtout les airs, d'une grâce, d'une suavité souvent délicieuses. — C'est qu'en réalité Moniuszko fut avant tout un incomparable « créateur-improvisateur de mélodies ». Il composa — en dehors de ses opéras, de très remarquables Messes, Litanies, et sept grandes et belles Cantates, dont deux sur les chefs-d'œuvre de Mickiewicz : « les Aieux » (Les Spectres) et « Konrad Wallenrod ». — Mais c'est surtout son riche et toujours vivant trésor de mélodies qui affirme sa place très élevée dans la musique polonaise. — En réalité, chez Moniuszko, la communion de l'imagination musicale et du tempérament polonais est si intime, que peu à peu certains de ses airs, semblent se détacher de son œuvre pour tomber en quelque sorte dans la propriété anonyme de toute la communauté musicale polonaise.

En somme si l'œuvre de Chopin est une géniale *transfiguration* des chants et des rythmes populaires, celle de Moniuszko est comme un *prolongement* naturel et pathétique de la création du peuple, sans que la rupture de continuité créatrice y soit perceptible.

*
* *

Avec Chopin, Moniuszko et plusieurs de leurs contemporains compositeurs ou virtuoses, la musique polonaise remonte au niveau de la vie musicale européenne. Bien plus : à travers le génie enchanteur de Chopin, le mouvement

polonais, le souffle musical du peuple polonais exerceront une influence profonde, quoique discrète, sur les grands maîtres de la musique contemporaine. L'école scandinave (Grieg), l'école russe (Skriabin, Arensky, Rachmaninoff) même Wagner; (1) et quelques Italiens s'inspirent souvent et heureusement des initiatives musicales chopéniennes. Il en est de même en Pologne où Norwid (2) proclama l'œuvre de Chopin comme génératrice d'un art vraiment national (3). Il va de soi, que le mouvement musical polonais, subit à son tour l'influence des grandes initiatives étrangères, et suit l'attraction de personnalités créatrices éminentes. A l'italianisme, succède l'engoûment pour Meyerbeer, pour Schubert, Mendelssohn et Verdi; puis arrive Wagner. L'école française, à son tour, agit fortement; enfin, l'école moderne russe depuis Tchaïkowski, et à la même époque, Richard Strauss, acquièrent un réel prestige.

Mais où il y a la vie, le jeu des influences signifie la lutte; et lutter, c'est dans ce cas, discerner, assimiler ou repousser. Alors, diverses alternatives se présentent : s'enrichir ou perdre un peu de son moi, *créer*, en dominant ou *fabriquer* en copiant — en somme — vaincre et grandir, ou être vaincu. Cette question des influences — ou plus exac-

(1) Cf. Z. Jachimecki, *Ryszard Wagner,* Léopol, Varsovie, 1911, p. 251.

(2) Norwid, poète et peintre polonais (1821-1883) admirateur enthousiaste de la musique et auteur d'un poème vibrant : *Le piano de Chopin,* écrit en 1865.

(3) Dans *Promethidion*, poème écrit en 1851.

tement — des *contacts* et des luttes, ressort avec une intensité spéciale en Pologne, dans ce pays, qui par sa situation géographique, est en quelque sorte destiné au rôle de *carrefour des civilisations*.

Mais nous ne nous engagerons pas dans ce sujet compliqué et ardu. Il suffit ici de remarquer tout simplement qu'à travers ce flux d'activité musicale, tumultueux et scintillant, perce toujours une tendance générale dont la stabilité même assure la victoire : *l'attachement* de plus en plus sûr, réfléchi et « multiple » à l'inspiration populaire, en même temps que *l'attention* grandissante des compositeurs pour l'ancienne musique polonaise (1). En même temps, on oppose avec succès au « danger » musical allemand, et, bien moins grave, russe, — un élargissement du champ d'inspiration populaire. Nous avons mentionné déjà l'initiative féconde de Moniuszko. Plus récente et plus décisive, ce me semble, est celle de Paderewski, de Żeleński, de Karłowicz, de Szymanowski et d'autres encore, qui introduisent dans la vie musicale commune, les chants et les danses des montagnards des Tatry. (2) Ce fut une vraie victoire pour la civilisation polonaise que cette « découverte » éblouissante et inattendue en plein XIXe siècle de la contrée ensorcelée et quasi sauvage de Zakopane et des

(1) L'effort soutenu, réfléchi et parfois noblement passionné de musicologues polonais tels que Chybinski, Jachimecki (professeur à l'Université de Cracovie), Opieński, Poliński, Surzyński, contribue grandement à cette tâche.

(2) Les Tatry s'emploie en polonais au pluriel comme les Alpes, les Pyrénées.

Tatry. Une race forte et naïve, impétueuse et comme inspirée directement de liberté et de vie — une race parlant une langue polonaise pure, cristalline, aux accents qui semblent apporter l'écho lointain du moyen-âge — cette race a conservé intacts, au milieu de ses montagnes, les coutumes anciennes et l'art primitif, original et savoureux. Sa musique, ses chants, ses danses aux accents rudes et saccadés, pleines d'un mouvement passionné et dramatique, devaient nécessairement élargir et enrichir l'inspiration de la grande plaine polonaise.

Enfin, à ce même but, à la formation d'une « Ecole polonaise » contemporaine, ou tout au moins — de l'incessant *devenir musical* polonais contribuent encore cette tendresse et cette piété spéciale que les musiciens polonais vouent à l'œuvre de Chopin. Il en résulte une ambition secrète et quasi héroïque de continuer, de développer la grande initiative musicale chopénienne. Et même, il se forma en Pologne, une tradition spéciale de comprendre, de contempler, de révéler et de *vivre* l'œuvre de Chopin. Car, — je cite les paroles les plus autorisées : — « ... Aucun n'a su rendre cette *arythmie* (arythmie de la vie polonaise) avec plus de force que Chopin » et, « ... C'est dans cette musique que notre nation, notre terre, la Pologne entière, vit, sent, agit *in tempo rubato* » (1).

(1) Ignace Jean Paderewski, *A la mémoire de Chopin,* discours prononcé le 23 octobre 1910 à Léopol (Lwów). Paris, *Agence polonaise de Presse,* 1911, p. 8-9.



En suivant le plan de ce travail, quelque sommaire qu'il soit, il faudrait certes une étude spéciale pour indiquer l'effort musical contemporain en Pologne. Cependant, il serait regrettable d'abandonner cette esquisse, sans avoir noté — fût-ce des plus rapidement — quelques noms représentatifs ou qui promettent de l'être.

Revenons à l'époque de Moniuszko, pour citer d'abord les frères Kątski, (Kontski) Antoni (1817-1899) et Apollinaire (1826-1879). Leurs compositions plutôt, médiocres, devaient une vogue considérable (le Réveil du lion, par exemple) à la célébrité mondiale des frères Kątski, comme virtuoses pianiste et violoniste. Cependant, Apollinaire Kątski a rendu un grand service comme rénovateur et directeur du conservatoire de Varsovie, Les mêmes succès éclatants, bien qu'éphémères, furent obtenus paı un violoniste polonais, Charles Lipiński, émule-contemporain de Páganini, et auteur talentueux d'un grand nombre de compositions, dont le « Concert militaire » est apprécié encore aujourd'hui.

Par contre, la célébrité de H. Wieniawski (1835-1880) semble beaucoup mieux fondée sur son œuvre peu volumineuse, sobre, forte et élégante. Citons son « Kujawiak », impétueux et délicat, sa charmante « Légende, » ses deux concertos, ses mazureks et ses polonaises, pleines d'un noble élan et d'une grâce poétique irrésistible.

Alexandre Zarzycki (Zajytski 1834-1895) fut un délicat

et un fort. C'est un compositeur sérieux, consciencieux et doué en même temps d'un sentiment poétique exquis. Loin de posséder l'abondante facilité créatrice d'un Moniuszko, Zarzycki travailla pour ainsi dire « en profondeur », s'appliquant à vaincre les difficultés; à dominer complètement la forme. Sa « suite pour orchestre », ses « krakowiaks », son « concerto pour piano » et surtout ses limpides « mélodies polonaises », lui ont valu. non pas certes l'admiration tapageuse du grand public, mais le dévoûment sûr d'un groupe d'admirateurs éclairés.

Zarzycki représente une période en quelque sortes transitoire. Une nouvelle génération musicale se forme autour de trois noms marquants : Żeleński (Gelegnski) né en 1837, Noskowski (1846) et Jarecki (1846).

Le premier, professeur au Conservatoire de Varsovie, puis directeur du Conservatoire de Cracovie, composa quelques opéras, dont un surtout, « Goplana », tiré de « Balladyna » (1) de Słowacki, a obtenu un grand succès bien mérité. C'est une pièce forte et brillante où peut-être un certain excès de virtuosité voile quelque peu la structure limpide de l'œuvre.

Żeleński a écrit une ouverture « Tatry », beaucoup de cantates, de messes, hymnes, quelques quatuors, trios, sonates, préludes, — un grand nombre de mélodies qui ont rencontré un accueil chaleureux auprès du public polo-

(1) Balladyna, drame fantastique et légendaire, plein d'une imagination envolée, souple et avec en même temps, un tour d'ironie à l'Arioste.

nais. En outre, il s'occupa de pédagogie musicale. Le grand talent de Żeleński fut soutenu par une science musicale profonde, acquise surtout à Prague et à Paris. Doué d'une imagination plus facile et claire que puissante, d'un goût délicat, sûr et cultivé, d'une sensibilité vive et sincère. Żeleński laissa une œuvre d'une facture impeccable, d'une réelle valeur émotive et d'une grande importance éducative.

Noskowski avec le même grand savoir musical, affirme une personnalité musicale toute différente : robuste, sincère, parfois un peu compacte et compliquée.

Elève de Moniuszko et plus tard de Kiel, il obtient ses premiers succès à Berlin (La Symphonie en *La majeur*). Il est à cette époque connu et apprécié par Liszt, qui exécute à Weimar, ses « Krakowiaks » et l'aide même à les publier. Cependant Noskowski revient bientôt à Varsovie pour être directeur de la Société Musicale et professeur de composition très apprécié au Conservatoire. Son œuvre est presque aussi abondante et aussi variée que celle de Żeleński. En dehors de deux opéras et d'une dizaine de « tableaux scéniques », ballets et opérettes, Noskowski composa quelques symphonies et poèmes symphoniques dont « la Steppe » et « les Variations libres sur le thème du prélude en *La majeur* de Chopin », toutes deux d'un souffle large et d'un solide travail polyphonique, constituent l'expression la plus complète de son talent. Il a publié en outre un grand nombre de danses polonaises et de mélodies, ainsi qu'un recueil « d'airs pour enfants ». Ecrits

nonchalamment sur des paroles émouvantes de Mme Konopnicka — ces airs sont de vrais petits chefs-d'œuvre de grâce, de simplicité, de goût et parfois d'une force dramatique inattendue.

La faculté maîtresse de Henri Jarecki est, me semble-t-il, le sentiment-instinct des valeurs mélodiques.

Élève de Moniuszko, il a adopté une forme large, simple, limpide où son âme grave et lyrique peut se manifester à loisir. Il me paraît d'ailleurs, le plus proche de la tradition musicale de Moniuszko, avec cette différence qu'il ne partage pas l'horreur de son maître pour la musique wagnérienne. Nommé très jeune, chef d'orchestre du théâtre polonais de Léopol, il composa des opéras, des cantates et surtout beaucoup d'illustrations musicales, de drames de Słowacki et autres auteurs polonais.

L'œuvre de ces trois maîtres, surtout de Żeleński et de Noskowski accuse un ensemble de tendances « académiques » si l'on peut dire, où le souci de la forme, de la composition et du style l'emporte sur le libre élan de l'inspiration.

*
* *

Beaucoup plus jeune que ces maîtres, I. J. Paderewski (né en 1860) travaille un peu à l'écart. Pianiste d'une célébrité mondiale, le grand patriote polonais, « Paderewski — je cite les paroles d'un critique parisien (1) — fut avant tout un compositeur ». Peut-être lui arrive-t-il ce qui

(1) Félicien Grétry, *Musica*, avril 1904.

advint à Liszt : la fascination éblouissante du virtuose ne voilerait-elle pas un peu la valeur du compositeur. Son œuvre, sans être très abondante est pourtant considérable. Son opéra « Manru » sa symphonie en *Si majeur*, sa fantaisie polonaise pour piano et orchestre, son Concerto en *La mineur* pour piano et orchestre, sa sonate piano-violon, ses Danses polonaises, son Album des Tatry, son brillant « Thème varié » ses mélodies et tant d'autres œuvres, forment un ensemble riche et d'une physionomie bien distincte.

C'est un sentiment de plénitude et de grandeur un peu somptueuse qui s'en dégage, l'impression d'un équilibre parfait de l'art et de l'inspiration, d'une harmonie intérieure des forces créatrices multiples et richement orchestrées. Son goût raffiné et délicieusement complexe — et surtout, sa volonté tenace d'atteindre à la perfection de la forme et à la pureté du style, me paraissent quelque peu amortir son tempérament de compositeur, et comme estomper la spontanéité de son imagination musicale. Parfois cependant un souffle impétueux et large, un débordement inattendu de vie sonore, une plainte nostalgique qui ne veut pas « dégénérer en cri » semblent révéler quelque orage enseveli dans l'âme tendre et passionnée de l'artiste.

A cette orientation musicale créée par Chopin et Moniuszko, et affermie par Żeleński, Noskowski et Paderewski, se rattache un grand nombre de compositeurs, pour la plupart élèves du Conservatoire de Cracovie ou de Varsovie, — tel par exemple Sigismond Stojowski, dont l'œuvre pianistique et orchestrale, d'une inspiration abondante et

d'une facture solide, accuse certaines influences de la musique moderne française, tel Henri Opieński, musicologue et chef d'orchestre dlstingué, auteur de nombreuses mélodies, de quelques poèmes symphoniques de l'opéra « Maria » et des Scènes lyriques en forme de quatuor — dont l'œuvre dénote une réelle science musicale, un goût raffiné et sûr, — tels Statkowski, auteur d'opéras, Melcer, Nowowiejski tous deux lauréats de divers concours à Berlin, à Leipzig, (Lipsk) à Londres — tel Surzyński (Soujygnski) tout dévoué à la musique religieuse — tel encore l'excellent chef d'orchestre et violoniste Emile Młynarski (ancien directeur du Conservatoire de Varsovie) dont l'œuvre mélodieuse et sobre continue dignement la brillante lignée des compositeurs-violonistes : Lipiński, Kątski, Wieniawski et Górski.

Bientôt cependant — dès les premières années du xxᵉ siècle — au milieu de ces aspirations multiples et de cet effort assez diffus — s'annonce un nouveau courant : « la Jeune Pologne » (1). La formation de ce groupement me paraît liée d'une manière assez étroite à l'accroissement de l'activité musicale à Varsovie, accroissement qui s'est produit après la fondation de la Société philharmonique. Cette société construisit en 1901 un édifice spécial avec une salle de deux mille auditeurs et organisa un grand orchestre symphonique. Désormais Varsovie attire les virtuoses

(1) Ce nom évoque celui de la *Jeune Pologne* littéraire, un vaste mouvement d'idées et d'art qui se forma et s'épanouit antérieurement.

célèbres du monde entier et devient un des grands centres musicaux de l'Europe (2).

Or, la *Jeune Pologne* trouve dans la philharmonie un champ d'observations musicales et un stimulant précieux, ce qui se manifeste d'ailleurs bien vite par l'abandon visible du genre opéra au profit de la musique symphonique.

Ces « Jeune Pologne » rompent d'abord plus ou moins franchement avec l'attitude académique, élégante et impassible. Tout en se passionnant pour des problèmes de théorie et surtout pour les procédés nouveaux d'orchestration — ils proclament la souveraineté de l'inspiration et de la liberté créatrice sur le souci de la forme et du style.

Ils veulent des contacts plus francs, plus directs et plus audacieux, avec le mouvement moderne européen. Loin pourtant de négliger la tradition chopénienne, ils veulent, au contraire, l'exalter et l'approfondir. Ils s'efforcent en même temps, d'exalter et d'affiner le caractère national de la musique polonaise, en découvrant et accusant des aspects jusqu'ici ignorés ou inaperçus du génie populaire.

C'est dans cette perspective créatrice, sinon d'après ces affirmations, formulées un peu catégoriquement, que se dirigent quelque stalents sincères et de fortes personnalités artistiques : Mieczysław Karłowicz (Mietschyslaw Karlo-

(2) En dehors de la philharmonie, du Conservatoire, du grand opéra, et du théâtre d'opérettes, existe toujours à Varsovie l'ancienne Société Musicale, institution d'une importance particulière et qui dirige une école de musique, sorte de *Schola Cantorum* polonaise.

witsch) rêveur grave et chopénien fervent. Dans ses symphonies et poêmes symphoniques, il témoigne d'un savoir profond et averti de toutes les initiatives nouvelles. Compositeur d'une grande élévation de sentiment et d'une originalité digne, sobre, qui s'abstient de vouloir se surpasser, ou même de paraître autre qu'elle n'est. Passionnément épris des Tatry il y fut enseveli encore jeune par une avalanche.

L. Różycki (Roujytski), personnalité musicale exubérante, talent séduisant, facile et primesautier, dénote une impressionnabilité réceptive, un peu dangereuse. Son scherzo pour orchestre, le « Stańczyk » m'a paru d'un admirable coloris orchestral : des scintillements de modulations, dans une gamme grisâtre et moirée.

Les mélodies d'Eugène Morawski, chercheur compliqué et nostalgique, exhalent parfois un charme sombre et comme alourdi de désespoir.

L. M. Rogowski est un ironiste sensible d'une *morbidezza* suggestive et raffinée. (Préludes, Réflexions musicales, Conte romantique et Conte merveilleux). Il vit voluptueusement dans le monde de ses fascinations enluminées d'un rythme complexe et d'une inspiration étrange, en s'abandonnant de temps à autre à un mouvement épique large et tumultueux (l'Ave vita), ou sobre et pathétique (la Suite blanc-ruthénienne et les Mélodies).

L'œuvre de Charles Szymanowski (Chymanowski) — compositeur d'une rare puissance créatrice et d'une force dramatique impérieuse révèle une conception presque clas-

sique de la forme. (Sonates en *Do mineur* et en *La majeur* et Variations sur des thèmes des montagnards des Tatry). Pourtant cette forme est toujours remplie d'une vie sonore frémissante, d'une saveur toute romantique (comme dans ses Préludes), mais le plus souvent intense et passionnée.

Ainsi, loin de s'épuiser dans un attachement trop étroit à la tradition nationale, ou de dévier dans l'imitation creuse des maîtres étrangers, l'œuvre musicale de la patrie de Chopin se perpétue, s'enrichit, et grandit.

Le flux de la création, le « devenir musical » polonais en aspirant les courants les plus divers et les individualités les plus opposées, affirme toujours sa force vitale et sa marche continue.

Et cette continuité se manifeste depuis la riche inspiration populaire, à travers toute l'évolution musicale de l'ancienne Pologne, à travers l'œuvre de Chopin, de Moniuszko et de leurs nombreux héritiers-continuateurs — et même jusque dans les chants nationaux, qui semblent sceller d'une touche légère et forte, l'alliance de la vie musicale polonaise, du sol polonais et du cœur de ses enfants.

Deux surtout d'entre ces chants me paraissent représenter *musicalement* le double aspect de la réalité polonaise contemporaine. L'un grave et douloureux — une descente au tombeau. Ce sont les supplications du peuple malheureux qui se recueille un instant dans la puissance de son désespoir.

L'autre, c'est le véritable hymne national polonais,

simple, sans art ni raffinement. Il est né en Italie, cinq ans après la Marseillaise, quand les légions polonaises luttaient gaiement et bravement à côté des Français sous les ordre de Bonaparte et pour la liberté du monde !

Le rythme de ce chant est celui d'un mazour populaire, et les paroles, écrites par un soldat (Wybicki), sont aussi simples que la mélodie. Néanmoins, ce chant nous est cher entre tous. Car dans son rythme allègre, dans ses paroles crânes et entraînantes, il renferme cette vérité — source pour nous de vitalité et d'énergie : *La Pologne n'est pas morte tant que nous vivons !* — Car, en effet, c'est dans nos cœurs, dans nos âmes — Mickiewicz nous l'a enseigné — que nous portons depuis les partages, les frontières de notre patrie et son image vivante, jusqu'à ce qu'elle se réalise dans la plénitude de ses droits souverains.

Et cette chanson-hymne, gaie et forte, possède je ne sais quelle affinité intime avec l'emblême national polonais : l'Aigle blanc aux ailes déployées sur un fond amarante — et vous savez qu'amarante signifie : *ce qui ne se flétrit jamais.*

DU MÊME AUTEUR

Z życia młodzieży. — Une étude sur la vie des étudiants de Varsovie (prix au concours de Sienkiewicz).

Kobieta i kobiecość w poezyi J. Słowackiego. — La Femme dans la poésie de J. Słowacki, une étude littéraire, *Varsovie*, 1910.

Zygmunt Krasiński. — Une esquisse sur la vie et l'œuvre du poète, *Varsovie*, 1912.

Dzieło i twórca. — Recueil d'études et d'essais littéraires (prix de l'Institut de Mianowski), *Varsovie*, 1914.

Na wązkiej miedzy snu i burzy. — Un volume de poésies, *Varsovie*, 1914.

Mickiewicziana. — Etudes et notes sur les relations de Mickiewicz et de Quinet.

Une anthologie de la littérature polonaise contemporaine (sous presse).

L'Idéal moral et politique dans la littérature polonaise (en préparation).

Imprimerie M. Flinikowski, 216, Boulevard Raspail, Paris (XIV).

IMPRIMERIE M. FLINIK
214, BOUL. RASPAIL, PA

1, 26, 27, 28, 29, 33, 37, 38